

# EL SIMBOLISMO EN EL TEATRO DE VALLE-INCLÁN

César OLIVA  
Universidad de Murcia

## 1. EN EL TÓPICO DE LAS DOS ESTÉTICAS VALLEINCLANIANAS

Aunque a don Ramón del Valle-Inclán se le conozca hoy por su dedicación al teatro, y a un teatro de marcado tono esperpéntico, bien sabemos que no toda su producción está en la línea de «una estética sistemáticamente deformada», como él mismo la definiera (Valle-Inclán 1924, escena XII). No vamos a discutir ahora el alcance de una dramaturgia, que tiene sus pilares básicos en dicho postulado, cuyo estudio y difusión es ya notorio. Sin embargo, nadie ignora que, en el origen y conformación de la misma, el simbolismo ejerció un influjo decisivo. Y no sólo en el género dramático, sino en todos los que cultivó: poesía, narrativa y teatro. Hora es de mediar en el tema de las influencias iniciales en don Ramón, que van más allá de una simple tendencia de juventud, para advertir en aquellas obras, algunas de muy relativo valor, muchas de las claves por las que entendemos sus títulos más valorados. Con esta reflexión, pues, vamos a internarnos en los orígenes de su producción dramática, como si ésta nunca se hubiera visto matizada por una «musa moderna» que llegó a «cimbreadse, ondularse, combarse y achularse con el ringorrango rítmico del tango»<sup>1</sup>. Manejaremos, así, una particular metodología, la cual, pese a ser discutible, encierra algunas importantes ventajas; la principal, ignorar voluntariamente adónde le llevó la estética simbolista modernista en cuestión, para considerar esos textos de marcado acento sim-

---

<sup>1</sup> Glosa del Apostillón de *Farsa y licencia de la reina castiza* (Valle-Inclán, 1920).

bolista en toda su dimensión. Estamos hablando, pues, de un periodo de la producción de don Ramón desde un planteamiento netamente sincrónico.

Esta operación es facilitada por el título del simposio –Simbolismo y Modernismo–, que limita de manera precisa el marco de actuación de autores, como don Ramón, cuya trayectoria artística fue tan cambiante como rotunda. Una trayectoria que ha llevado a no pocos críticos a trazar fronteras casi inexpugnables entre modernismo y esperpentismo, que parece que se trate de dos autores distintos. Es un canon tan habitual como discutible. Es cierto que las distancias entre *El yermo de las almas* y *Los cuernos de don Friolera* parecen tan grandes como las de *La cabeza del dragón* con *La hija del capitán*. Sin embargo, la misma pluma es la responsable, y de una similar estética podemos hablar. Hace ya bastantes años escribía que «no hay que entender las etapas estéticas del autor gallego como fenómenos estancos. El Valle-Inclán modernista y el Valle-Inclán esperpéntico son el mismo [...] El principio estético, en este caso, es igual al comienzo de su producción que al final: la deformación» (Oliva 1978, pp. 58-59). Es la tesis que vamos a intentar corroborar.

Para ello es fundamental partir del concepto de simbolismo con el que Valle-Inclán se encontró en sus comienzos como autor. Un concepto ocultado por el esplendor del Modernismo, generador e impulsor de buena parte de su creación inicial. No siempre se ha distinguido entre uno y otro, pues o bien el segundo parece una precisión retórica del primero o, como decía Juan Ramón Jiménez, «nosotros, en realidad, aceptamos el simbolismo bajo el nombre de modernismo», con lo que arregla cualquier tipo de imprecisión. Pero no hemos de conformarnos con el apaño. A decir verdad, Valle-Inclán (1862-1936) se deja mecer por una actualizada inspiración simbolista de Barbey d'Aurevilly (1808-1889), el auténtico precursor del movimiento, y sus contemporáneos D'Annunzio (1863-1938) o Maeterlinck (1862-1949), más que en la pretérita de Wagner (1813-1883) o Baudelaire (1821-1867). Valle, un hombre de su tiempo, lee a los poetas de su tiempo, con los que mantiene una curiosa relación. Predispuesto a la nueva estética, le bastó conocer directamente a Rubén Darío<sup>2</sup> para definitivamente abrazar un Modernismo al que su musa esperaba. Su contacto con él procede de la mutua ponderación del castellano que ambos ejercían. En 1932, don Ramón recordaría

---

<sup>2</sup> Según su biógrafo Robert Lima, Valle conoció a Rubén Darío en 1896, en la tertulia que los miércoles organizaba Luis Ruiz Contreras. Entre otros asistentes cita al poeta nicaragüense «que había publicado *Azul* en 1888 y *Prosas Profanas* en 1896, los dos libros más importantes del modernismo y que visitaba España por primera vez» (Lima 1995, p. 74).

que «Rubén Darío y yo volvimos al castellano a las normas tradicionales, anteriores a los Reyes Católicos» (Dougherty 1983, p. 231)<sup>3</sup>.

## 2. INTRODUCCIÓN AL SIMBOLISMO TEATRAL

No está de más recordar que el auténtico punto de partida del simbolismo teatral fue el francés Paul Fort, que con su Théâtre d'Art, fundado en 1890, formó la primera gran contestación al Naturalismo del Théâtre Libre de Antoine. Dos años después, y ya junto a Lugné Poe, creó el Théâtre de l'Oeuvre, en el que el desarrollo simbolista alcanzó a la escenografía. Radicalmente opuestos a esa *tranches de vie*, que definían la puesta en escena naturalista, e incluso al colosalismo wagneriano, Fort y Lugné Poe intentaron penetrar en lo profundo, buscando el concepto de Idea que propugnaban los grandes simbolistas: Baudelaire, en las letras, Hegel, en el pensamiento. «En el principio fue el Espíritu», decía Dujardin, y a la búsqueda del Espíritu se encaminaron. Negaron al Hombre como modelo, a la manera del arte realista, y escarbaron en la mente, en lo profundo. El problema llegaba a la hora de plasmar esas ideas necesariamente con la ayuda de la materia. Entonces plantearon dos caminos: el de la depuración de los medios expresivos (como hiciera Mallarmé; y Jarry en el teatro), o el de la acumulación de los mismos (como Gustave Moreau; y Claudel en la escena).

El Simbolismo no llegó a la escena, ni a la cultura en general, por simple contestación al Naturalismo. Documentos y fechas hay de sobra que demuestran que crece y se desarrolla junto a él. 1857, año en que aparece en Francia *Madame Bovary*, de Flaubert, es el mismo de *Las flores del mal*, de Baudelaire, gran anuncio del Simbolismo y primer gran referente del Surrealismo. El Simbolismo es la rama evolucionada del Romanticismo, mientras que el Naturalismo es su negación. Por otro lado, el enorme desarrollo de la ópera en ese tiempo, como género dramático, resultó fundamental para galvanizar todo lo que fuera contrario a la realidad escénica. Wagner, buscando en el mito clásico, así como en la suma de los lenguajes teatrales, fue considerado el gran simbolista de la escena europea. La *Révue wagnérienne*, fundada en 1885 bajo la protección de Baudelaire, fue la encargada de exponer la obra e ideas del músico alemán, pero también de dar cuenta de las tentativas del movimiento simbolista.

---

<sup>3</sup> Luz, 8 de junio de 1932, cit. por Dru Dougherty (1983, p. 231). Parecida cita es recogida por R. Lima, pero con alguna peculiar variante: «Rubén Darío y yo quisimos volver al castellano a las normas tradicionales que estaban detrás de la feliz pareja de los Reyes Católicos» (1995, p. 90). Procede esta vez de F. Madrid, *La vida activa*, 102.

Como características generales podemos decir que el teatro que se ajusta a esta tendencia agrupa diferentes lenguajes escénicos, como la música, la pintura, la danza, e incluso una especial iluminación, lenguajes que siempre se presentan de manera contrastada. Para la música dispondrá de excelentes compositores, como Richard Strauss (1864-1949) o Claude Debussy (1862-1918). Pintores como Roussel, Denis o Bonnard colaboraron a conformar el concepto de decorado sintético. Para Denis, este decorado debería sugerir el *triumfo universal* de la imaginación frente a la mentira naturalista. Además, el personaje simbólico suele desdoblarse o transformarse en otro por curiosas metamorfosis, pasando por una serie de rituales o ceremonias. Otra nota característica se refiere a la medida de estas obras, inusual en relación con las del teatro naturalista. Podemos encontrarlos con piezas de duración desmesurada junto con otras mucho más breves de lo normal. Finalmente, la estética en la que se expresa es propia de un teatro poético, que no quiere decir que sea teatro en verso. Son dramas en los que la palabra se funde con otras artes del espectáculo, proporcionando un clima onírico, propio de fantasías de sueños y alucinaciones. De ahí la preferencia por lo mágico y esotérico. El Simbolismo, en definitiva, antepone la flexibilidad del relato mítico, de la leyenda, a la rigidez de la historia real y documentada.

### 3. EL SIMBOLISMO EN LA ESCENA ESPAÑOLA DE ENTRESIGLOS

No tardó en aparecer el movimiento simbolista en la España de finales del XIX. Los contactos con Francia eran continuos e intensos, por lo que nunca fue difícil acceder tanto a los textos de Baudelaire y sus continuadores, como a las experiencias escénicas más relevantes. Azorín, buen conocedor de las novedades europeas, había advertido con tino sobre las cualidades de un teatro moderno y antinaturalista: «La nueva pieza teatral debe dar expresión a la tensión dialéctica entre dos cadenas de imágenes: las imágenes directas, conscientes, claras, determinadas, y las imágenes que proceden del fondo de nuestro espíritu» (Oliva & Torres Monreal 1990, p. 302). Es evidente que la obra literaria del escritor de Monóvar venía cargada de elementos próximos a esta nueva estética, ya que en 1896 había traducido *L'intruse*, de su admirado colega belga Maeterlinck (1862-1949), modelo para otras obras tan emblemáticas para el simbolismo como la trilogía de *Lo invisible* (1927), pese al reconocimiento explícito del débito a Rilke que hace en esta obra concreta. Decía para el simbolismo, y cualquier azoriniano que se precie me rectificaría enseguida con el término superrealismo, que es como el autor lo definió, aunque también confesara que «es una cosa vaga que no se puede limitar: limitar esa aspiración es ahogarla» (Azorín 1995, p. 35). Qué duda cabe que estas palabras, de 1927, consideran de mayor precisión el término

superrealismo que el de simbolismo, anclado en la tradición crítica del XIX. Pero tampoco convendría dudar demasiado de la relación entre ambas estéticas, por no decir de la evidente dependencia del superrealismo al simbolismo. No hay más que leer el teatro de *Azorín* a la luz de los postulados enunciados en el epígrafe anterior para comprobar cómo rompe con el discurso realista de la acción dramática, cómo traza ambientes con muy escasos medios expresivos, cómo se sirve del clima mágico y misterioso de sus asuntos, e incluso cómo los personajes son inevitablemente conceptuales. Importante también es comprobar la dedicación que presta a la nueva estética, la cual recomendaba su imitación por los autores españoles.

Pero no es únicamente *Azorín* el escritor que cultivó un teatro de reminiscencias simbolistas. Dejando aparte el caso de don Ramón del Valle-Inclán, del que trataremos enseguida, es evidente que los dramaturgos de entresiglos tuvieron sus reminiscencias simbolistas, aunque casi siempre reseñadas como modernistas. Eduardo Marquina, Gregorio Martínez Sierra, Francisco Villaespesa, los hermanos Machado, son algunos de los autores más significativos, sin olvidar al propio Jacinto Benavente. Muchos de ellos cultivan el teatro en verso, pero no sólo por eso se inclinaron hacia la modernidad. Sin embargo, todos ellos son representativos de un teatro que diríamos mayoritario o comercial, en contra de lo que en la escena francesa habían logrado los simbolistas. Quizás por ello tampoco podemos hablar con propiedad de un simbolismo español al hablar de aquellos autores, ya que, más tarde o más temprano, sus tendencias simbolistas se suavizaron al no perder de vista al espectador convencional. Por otra parte, la escena española ni tenía actores para esa renovación, ni un sistema escenográfico adecuado; bien se quejarían *Azorín* y Valle-Inclán de ese déficit. El ejemplo de Benavente es palmario. Su itinerario dramático demuestra una flexibilidad extraordinaria para adaptarse a las modas al uso. Por ejemplo, la modernista. Desde *La comida de las fieras* (1898) hasta *La noche del sábado* (1903), Benavente manejó un teatro fantástico a la manera de Lavedan, Donnay y Hennequin (Rubio 1999, p. 25). El propio Valle-Inclán valoró de manera positiva la obra de don Jacinto, aunque, a propósito de una de ellas, no dudó en ironizar sobre la costumbre de gritar de los actores españoles<sup>4</sup>. Los juicios sobre Benavente no fueron siempre positivos, sobre todo en sus títulos de corte costumbrista, como *Señora ama* (1908).

---

<sup>4</sup> «...Recuerdo también uno de los más altos momentos en *La noche del sábado* se suscita cuando entran en escena varias personas a todo gritar. Es éste, pues, otro de los términos capitales a cuyo régimen debe someterse en nuestro teatro toda creación genuina que aspire a tocar el alma del pueblo. A la importancia que asume el escenario, antes referida, es preciso ahora añadir la del grito» (Dougherty 1983).

Estamos hablando de autores cuyas influencias externas proceden, sobre todo, de los citados Lugué Poe y Maeterlinck, pero también de Eça de Queiroz y D'Annunzio. No obstante, como señala Jorge Urrutia (Urrutia 1989, p. 80), las acotaciones de estos autores no son especialmente literarias, en la medida de las de *La noche del sábado* o las de Valle-Inclán. Son curiosas, pues ofrecen diferentes puntos de vista, incluso de los propios personajes que intervienen. Las de los autores españoles atienden más al espacio, dejándose oír mayormente la voz del autor.

#### 4. LOS DRAMAS SIMBOLISTAS VALLEINCLANIANOS

En las primeras obras de don Ramón del Valle-Inclán no es difícil advertir rasgos que se mantendrán a lo largo de toda su producción. El más importante, en mi opinión, el baño de literatura. No es que carezcan de elementos teatrales; es que éstos se encuentran reforzados por una especial ponderación de la palabra. De ahí que la crítica haya insistido, desde muy distintos frentes, en que bien parece un teatro más para leer que para representar. Esto procede del cuidado del texto, incluidas las didascalías, pese a que éstas tengan su razón de ser en tanto que indicaciones para la representación. No parece que así sea en su dramaturgia, ya que incluso cuando la obra es en verso también las acotaciones son en verso. Es una estilización que sirve al autor para impregnar al lector de todo el sentido y clima que quiere dar a su historia. Es interesante resaltar que, para *Azorín*, la acotación termina por reducirse al máximo ya que, dice, «en el diálogo debe estar contenido todo. El carácter de los personajes, la escena, el traje, las costumbres, las particularidades de tal o cual hombre o mujer; todo, en fin, se debe deducir del diálogo» (Azorín 1998, pp. 333-336), para terminar afirmando: «No son precisas las acotaciones». Valle sí que las utiliza, aunque dicho empleo le servirá para justificar, con el tiempo, un especial valor narrativo. En 1927 decía haber escrito algunas «obras en diálogo [...] con acotaciones que bastasen para explicarlas por la lectura, sin intervención de histriones»<sup>5</sup>. Para él, «en el diálogo está la médula vital del verdadero teatro, que no necesita de la representación escénica para ser teatro. Yo escribo todas mis obras en diálogo porque así salen de mi alma» (Dougherty 1983, p. 168).

En esa valoración del texto encontramos un primer rasgo distintivo de su obra general, y dramas iniciales en particular. Eso, junto a una especial conside-

---

<sup>5</sup> Carta a Enrique Fajardo, director de *La Voz*, con fecha del 5 de mayo de 1927, en respuesta a la solicitud de que analizase y valorase su propia obra dramática (Lima 1995, p. 297).

ración de elementos mágicos y místéricos, procedentes del medio galaico de esas colecciones de jardines o de las propias comedias bárbaras, confiere a su producción campo abonado para el florecimiento de la moda simbolista. Aunque es en la totalidad de su obra en donde esta influencia se advierte, parece que sean cuatro de sus primeros títulos los que la crítica señala como evidentemente simbolistas. Nos referimos a *Cenizas* (1899), rebautizada como *El yermo de las almas* (1908), *Tragedia de ensueño* (1903), *Comedia de ensueño* (1905) y *El embrujado* (1912). Entremedias ha escrito y estrenado otras obras, como *El marqués de Bradomín* (1905) –a partir de *Sonata de otoño*–, las dos primeras Comedias Bárbaras: *Águila de blasón* (1906) y *Romance de lobos* (1907), *La cabeza del dragón* (1909), *Cuento de abril* (1909), *Voces de gesta* (1912) y *La marquesa Rosalinda* (1912). Todas ellas son antinaturalistas, y están llenas de elementos poéticos que, pese a ser eminentemente teatrales, rezuman literatura por los cuatro costados. Y pese a que todas tienen también inspiración simbólica, pasaremos a estudiar las cuatro primeramente señaladas, con el fin de comprobar la manera como se manifiesta en el escritor de Vilanova de Arousa. No olvidemos que esta estética evolucionaría, en su momento, hacia la farsa y el esperpento, en un viraje vital tan personal como plástico. Ni tampoco que sus elementos estructurales están ya en estas primeras producciones.

Un nuevo elemento, esta vez sociológico, termina por situar la obra de don Ramón en su lugar. Nos referimos a la opción hacia una dramaturgia artística o de ensayo, propia de los primeros años del siglo XX, frente a la comercial o mayoritaria, propia de los autores más conocidos del momento. Valle-Inclán se movió en un teatro de más difícil recepción, pese al éxito de algunos de sus estrenos. Pero planteaba problemas de imposible solución en la escena de entonces. Por ejemplo, el carácter de la mayoría de sus personajes. Aunque algunos de ellos proceden del canon postromántico (la dulce moribunda de *Cenizas*, entre su desesperado amante y resignado esposo; la abuela de *Tragedia de ensueño*; el Capitán de *Comedia de ensueño*; la valerosa Ginebra de *Voces de gesta*; etc.), no siempre encontró en los elencos de entonces los tipos adecuados a ello, acostumbrados a un teatro ampuloso y declamatorio. La medida y justeza en la expresión que requería Valle-Inclán, al parecer, nunca tuvo la correspondiente imagen escénica; tales fueron las numerosas quejas que sobre los cómicos expresó a lo largo de su vida.

Esta posición alternativa de don Ramón fue estudiada, ya en 1914, por José Rogerio Sánchez, en contraste con la de Eduardo Marquina. Mientras que éste se adaptó a «las contingencias del teatro comercial», Valle proponía «prescindir de toda contingencia de fondo y forma y dar la esencia estética en la más pura y

absoluta simplicidad» (Dougherty 1983, p. 48), aunque esa operación lo llevara a quedarse sin público. Otros autores, como Benavente, se movieron entre una actitud adaptada al medio y otra alternativa. Pero para eso partió de la privilegiada posición de quien estrena cuando y como quería; una posición que terminó llevándolo al limbo del convencionalismo más absoluto.

Valle comienza en el teatro con *Cenizas*<sup>6</sup>. Este drama, de evidente tesis postromántica, es una adaptación de su narración «Octavia Sandino», que había aparecido en 1895, una de las seis historias amorosas de su primer libro, *Femeninas*. Contiene una leve trama: la anunciada muerte de la protagonista, muchacha de buena posición, casada y amancebada con un joven con el que vive. Las escasas peripecias son debidas a las visitas que recibe en casa de su amante: desde su madre hasta el marido, pasando por la de un sacerdote del que desea tomar confesión. Valle denomina a las escenas episodios, y sus acotaciones todavía no tienen la fluidez y habilidad de, por ejemplo, la versión posterior y definitiva de *El yermo de las almas*<sup>7</sup>. La obra tiene de simbólico, sobre todo, su ambientación, cargada de insinuación dolosa y trágica. La anunciada muerte de la protagonista, como en otros dramas y óperas del XIX, sirve de catarsis a sus seres más próximos y queridos. El amante, la madre, finalmente el marido (que sólo aparece en el final de la obra, y es descrito como «un anciano de barba blanca y solemne»), se presentan más que como seres de carne y hueso, de conflictos externos bien definidos, como verdaderos símbolos, con ideas que refieren el ser que lo pierde todo, y los que se mecen en un difícil contexto social, que incluye el honor de la familia. Unos y otros simbolizan la paz imposible, como imposible es la solución de un amor que jamás se cuestiona, y la vida en pecado, un pecado mostrado como conflicto, en el que las leyes humanas y religiosas no tienen nada que hacer. Parece como si la muerte de Octavia venga a arreglar la situación:

OCTAVIA.— La muerte me llama...

PEDRO.— Tú eres quien la llama...

Dicha ambientación tiene todos los elementos propios de la tragedia moderna, en la que la palabra, y no sólo el escenario, determina los estados de ánimo de los personajes.

<sup>6</sup> La obra se estrenó el 12 de diciembre de 1899, en el Teatro Lara de Madrid, con Rosario Pino (Octavia Sandino), Jacinto Benavente (Pedro Pondal), Gregorio Martínez Sierra (el Padre Rojas) y Moreno (don Juan Manuel). El acontecimiento sirvió para beneficio del autor, que había perdido el brazo izquierdo en una reyerta con Manuel Bueno. Junto a *Cenizas* se escenificó la comedia en un acto *Despedida cruel*, del propio Jacinto Benavente.

<sup>7</sup> Como *El yermo de las almas* se estrena en 1915, por la Compañía de Margarita Xirgu.



LA HERMANA DE LA CARIDAD.— ¡Pobre alma, qué noche de fiebre y de delirio...! No sé qué espantos se le figuraba ver acechándola alrededor de la cama... [...] ¡Era un batallar de noche, gritando que su alma estaba condenada, y con unas suplicaciones, también, para que la confesasen...!» (Primer episodio.)

Pese a ser un drama de inspiración simbólica contiene elementos propios de la escena romántica, como es la descripción de acotaciones prolijas que demandan de un cierto detallismo escenográfico, que alcanza hasta a las propias emociones de los personajes. En el mismo primer episodio, veamos la relativa a la entrada del Padre Rojas, el esperado confesor de Octavia:

Se oye un llanto débil, como el llanto de un niño: Se le adivina sofocado por las pálidas manos de la enferma. Pedro Pondal hace un vago intento para entrar en la alcoba, y se detiene con los ojos llenos de indecisión, unos ojos de buen muchacho, grandes e ingenuos, que se abren asustados ante aquella crueldad de la muerte que siega. La sombra negra del jesuita aparece sobre el umbral de la alcoba, separando las cortinas.

Tampoco se presentan aquí lenguajes teatrales novedosos, más allá del uso estilizado de la palabra; ni los personajes mantienen otros perfiles que los antes relatados. Sólo la presencia del obsesivo tema de la muerte crea el clima adecuado del drama, como otros autores habían dejado dicho en verdaderas lecciones de estilo (Maeterlinck, en *La intrusa*).

Mayor relieve, como experiencia simbólica, tienen dos textos de extensión menor (*Cenizas* es de duración habitual para el teatro de su época): *Tragedia de ensueño* y *Comedia de ensueño*, ambas no estrenadas en vida del autor, probablemente porque nunca las consideraría como obras de teatro. Dado su carácter de cuentos dialogados parece evidente que los consideremos dentro del género dramático.

De nuevo el tema de la muerte hace acto de presencia en *Tragedia de ensueño*<sup>8</sup>. Una muerte ambiental, esotérica, nada explícita en personaje alguno. Es la muerte de Maeterlinck (*La intrusa*), seguida por Azorín en *Lo invisible*, títulos que se relacionan directamente con lo que no se ve aunque, si se presenta de repente, sea en verdad una intrusa. Valle-Inclán plantea una situación única, la de la Abuela que testimonia, en su primera intervención, una vida acompañada por la muerte: «... Siete hijos tuve, y mis manos tuvieron que coser siete mortajas».

---

<sup>8</sup> Apareció en el núm. 1 de la revista *Madrid*, en 1901, incluyéndose después en todas las ediciones de *Jardín umbrío*.

También sus nietos marcharon «en blancas cajas de ángeles». Ella, que esperaba que la muerte le dejara el nieto que acuna a la puerta de su casa, ha oído aullar a los perros a su puerta desde hace tres noches. El presentimiento es evidente. Y de nuevo la muerte se relaciona con la noche. El autor no desaprovecha el texto de las acotaciones para intensificar el efecto trágico. La situación se desarrolla en una «tarde que agoniza». El recuerdo de *El segador* azoriniano es total, aunque aquí la acción tiene una vivacidad dramática no pretendida por don Ramón. La Madre aquélla pasa de un estado de tranquilidad a otro de intranquilidad, motivado por las bastardas intenciones de sus desaprensivos vecinos. En *Tragedia de ensueño* la primera peripecia que se introduce es la inmediata aparición de «tres hermanas azafatas en los palacios del Rey», de nombres así mismo simbólicos: Andara, Isabela y Aladina. No tienen intención dramática alguna, pues no se relacionan con la Abuela ni crean conflicto alguno. Será un Pastor («muy anciano, vestido todo de pieles, con la barba nevada y solemne») el que proponga el tema de la oveja perdida, en un diálogo que, como siempre, apenas si se refiere a una inexistente acción. Un coro de niñas, que «canta la misma tonadilla de la abuela», anuncia la muerte del niño:

LAS NIÑAS.— ¡Qué blanco está!... ¡Pero no duerme, abuela!... Tiene los ojos abiertos... Parece que mira una cosa que no se ve...

LA ABUELA.— ¡Una cosa que no se ve!... ¡Es la otra vida!...

Las niñas desaparecen y, al tiempo, regresa la perdida oveja. La pieza termina con una invocación de la Abuela: «¡Vuélveme al nieto mío, muerte negra! ¡Vuélveme al nieto mío!...». Encontramos, pues, todos los ingredientes de un teatro simbólico y minoritario, en el que el relato mítico, representado por personajes sin nombre concreto (salvo las azafatas, y éstos van cargados de referencias clásicas), se apoya en la obsesión por la muerte. Hemos aludido a Maeterlinck, con obra relacionable anterior a *Tragedia de ensueño*, y *Azorín*, cuyo *El segador* es de algunos años después, 1927. También en Pirandello se advierten ecos simbolistas en un texto de 1923, con planteamiento inicial semejante. En *La vida que te di* es el hijo el que se está muriendo al principio de la obra, en la habitación de al lado de donde transcurre la acción. Es, pues, un tópico escénico habitual para este tiempo.

También *Comedia de ensueño*<sup>9</sup> participa de similares inclinaciones estéticas. Aquí sí que aparece la evolución del carácter de un personaje, el Capitán, protagonista de la breve pieza, que de rudo y sanguinario ladrón se torna en román-

<sup>9</sup> Apareció dentro del volumen *Jardín novelesco* (Valle-Inclán, 1905).

tico buscador de la dama a quien acaba de asaltar. En medio del botín que muestra a sus subordinados aparece una mano cubierta de joyas, que el bandido cercenó en su fechoría.

CAPITÁN.— La mano asomaba fuera de una reja, y la hice rodar con un golpe de mi yagatán. Era una reja celada de jazmines, y sin el fulgor de los anillos la mano hubiera parecido otra flor. Yo pasaba al galope de mi caballo, y sin frenarlo la hice caer entre las flores, salpicándolas de sangre. Apenas tuve tiempo para cogerla y huir...

La vieja Madre Silvia aguarda a los doce ladrones y el Capitán, que vienen de un nuevo asalto. Entre los nombres de aquéllos figuran ilustres personajes como Ferragut, Galaor, Fierabrás, Solimán, Gaiferos o Barbarroja. Sólo el Capitán permanece en el anonimato de su condición. En el reparto del robo, la mano, la misteriosa mano que llama la atención al Capitán sobre cómo sería su dueña. Al poco de perder don Ramón no ya su mano, sino su brazo izquierdo, no podemos dejar de pensar en la reminiscencia que ofrece este motivo de carácter simbólico romántico. El Capitán no permite que nadie la toque, y sólo el aviso de un Ermitaño sobre el inminente paso de una caravana de ricos mercaderes distrae a la concurrencia para que un perro («blanco y espectral») provoque la reacción definitiva del Capitán de ir en pos de la dueña de tal mano.

En la cueva penetra cauteloso un perro, uno de esos perros vagabundos que de noche, al claro de luna, corren por la orilla de las veredas solitarias [...] Se oye un grito. El perro huye, y en los dientes lleva la mano cercenada, flor de albura y de misterio, que yacía sobre el paño de oro.

Pide el Capitán que lo sigan, pero es inútil. Irá él sólo, quizás hechizado por aquella mano, como dice Galaor. Los bandidos quedan sin mando, y los dados decidirán quién será el nuevo jefe.

Mientras, por el camino que ilumina la luna, corre un jinete en busca de la mano de la Princesa Quimera.

No puede haber motivo y solución de corte simbólico manifestada de manera más evidente. Como bien indica Robert Lima, «Valle-Inclán hace hincapié en el absurdo de la existencia humana, que no es más que una carrera frenética por la vida en pos de una vana ilusión, y una vez más, un miembro cortado tiene un papel importante en la historia» (Lima 1995, p. 167).

Tanto *Tragedia de ensueño* como *Comedia de ensueño* podemos considerarlas las piezas más genuinamente simbólicas, tanto en sus intenciones estéticas como en su estructura dramática. Elemento básico para eso es su duración, total-

mente inhabitual, pero también el tono enigmático y nada realista de la narración, que se separa de manera definitiva de cualquier síntoma del costumbrismo al uso. Por eso se justifican las palabras del autor, citadas por Gómez de la Serna, con respecto al estilo de *Señora ama*, de Benavente, en su estreno en 1908. Decía a Ricardo Rojas: «A mí no me gusta un teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos» (Gómez de la Serna 1959, p. 107). Máxima ésta, *las cosas no son como las vemos sino como las recordamos*, que se adapta perfectamente a las obras que hemos comentado.

Como lo hace *El embrujado*, obra dramática mucho más conocida y habitual en los repertorios, aunque tampoco sea de las más representadas de Valle-Inclán. Las dificultades de su estreno en 1913, en el Teatro Español de Madrid, parece como si condicionaran su futuro escénico. La estructura, y la medida de la obra, la hacen totalmente apta para la representación, aunque pasaran dieciocho años hasta llegar a los escenarios<sup>10</sup>. Al parecer, la idea le vino de oír a un ciego prosero, en la romería de San Simón, que en su cartelón salmodiaba la historia de un hombre embrujado por una mujer. El drama valleincliniano se desarrolla en dos únicos espacios, signo evidente de una medida teatralidad, la «casa grande, toda de piedra» de don Pedro Bolaño (para la 1ª y 3ª jornadas), y «una casa alzada de pedruscos», cerca de un río tranquilo, en donde viven Anxelo, el embrujado, y su compañera Mauriña. La trama desarrolla la historia de un abuelo que pretende retener a su nieto, fruto del amor frustrado de su hijo asesinado y Rosa Galans. Ésta pide un beneficio material a cambio, sin conseguirlo. Anxelo, el hombre que mató al hijo de don Pedro Bolaños, el abuelo, se siente hechizado por influencia de Rosa Galans, que aparece rodeada de toda la magia y misterio del ambiente gallego. También aquí figura el motivo del perro blanco, que con sus aullidos da cuenta de la presencia de aquélla. Cuando un criado de don Pedro intenta robar al presunto nieto, la fatalidad hace que el niño muera de la misma bala que hiere a aquél. Finalmente, todos vivirán bajo la influencia del destino: el abuelo en su soledad, Anxelo sin remedio a su condición de embrujado, Rosa Galans sin la propiedad que anhela. Desesperada, termina la obra saliendo de escena de esta manera:

---

<sup>10</sup> Se publicó por partes en *El Mundo*, como Comedia Bárbara, en noviembre y diciembre de 1912, y en enero de 1913. Como libro, «tragedia de las tierras de Salnés», en Madrid, Ópera Omnia IV, 1913. Su estreno tuvo lugar en 1931, en el Teatro Muñoz Seca de Madrid, por la Compañía de Irene López Heredia, que hizo el papel de La Galana.

MAURIÑA.— ¿Adónde, Rosa?  
LA GALANA.— Adonde vos lleve.  
MAURIÑA. — ¿Mas, adónde?  
LA GALANA. — ¡A los Infiernos!

Tragedia de ambiente rural gallego, está dividida en los tres tópicos actos o jornadas, que aquí llevan el título de «Geórgicas», «Ánima en pena» y «Cautiverio». Pese a cierta convencionalidad dramática, la inspiración simbolista campa a sus anchas. Sigue la presencia de la muerte, como una constante que se rastrea en todas las obras analizadas. Y siempre una muerte que se siente, y que no se personifica jamás, a través de múltiples vías: el motivo del can blanco, el viento, la iluminación, los rezos, el coro como personaje dramático y, sobre todo, el poder sugestivo de la palabra. Ningún paisaje como el gallego le sirve para lanzar toda su carga emotiva, en mitos recogidos de sus propias leyendas. Si en las piezas anteriores no había tiempo para contrastes, aquí la presencia del mal y del bien como fuerzas contrapuestas y efectivas es más que evidente. Un bien que sucumbe a manos del maligno, representado por los pecados capitales: avaricia (la del abuelo), lujuria (Rosa Galans, Anxelo y su coima) y muerte (la del hijo y nieto de don Pedro Bolaños, que determinará la existencia del conjunto humano que vive la tragedia en esas tierras del Salnés).

Como consecuencia de lo dicho, parece que el simbolismo sirvió como elemento representativo del pensamiento dramático de Valle-Inclán. Si en sus primeras obras se advertía con claridad que la estética modernista definía con precisión los perfiles de personajes y acciones, también resulta evidente que, en *El embrujado*, los tintes se van tornando expresionistas, dado el nervio y trazo con que se dibuja. Valle pasa de una literatura inicial, en la que el verbo tiene principal protagonismo, a otra en la que la intención empieza a revelarse como elemento último. De *La lámpara maravillosa*, su gran texto crítico filosófico publicado en 1917, recogemos estas significativas palabras:

Cuando yo era mozo, la gloria literaria y la gloria aventurera me tentaron por igual. Fue un momento lleno de voces oscuras, de un vasto rumor ardiente y místico, para el cual se hacía sonoro todo mi ser como un caracol de los mares. De aquella gran voz atávica y desconocida sentí el aliento como un vaho de horno, y el son como un murmullo de marea que me llenó de inquietud y perplejidad. Pero los sueños de aventura, esmaltados con los colores del blasón, huyeron como los pájaros del nido. Sólo alguna vez, por el influjo de la Noche, por el influjo de la Primavera, y por el influjo de la Luna, volvían a posarse y a cantar en los jardines del alma, sobre un ramaje de lambrequines... Luego dejé de oírlos para siempre [...] Ambicioné beber en la sagrada fuente, pero antes quise escuchar los latidos de mi corazón y dejé que hablasen todos mis sentidos. Con el rumor de sus voces hice mi Estética.

Con esa Estética no le bastará ya con poner de relieve, con las más bellas formas de expresión, situaciones en las que los hombres muestren sus más terribles contradicciones. Lo que querrá es que éstas se impliquen con un hipotético público, cada vez menos pasivo y más participativo.

El esperpento lo esperaba a la vuelta de la esquina.

## BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN, 1995. *Obras Escogidas, III*, Madrid, Espasa Calpe. Introducción «Los textos teatrales de Azorín», de Mariano de Paco y Antonio Díez Mediavilla.
- DOUGHERTY, D., 1983. *Un Valle-Inclán olvidado*, Madrid, Espiral Fundamentos.
- GÓMEZ DE LA SERNA, R., 1959 (3ª). *Don Ramón María del Valle-Inclán*, Madrid, Espasa Calpe (Austral).
- LIMA, R., 1995. *Valle-Inclán. El teatro de su vida*, Consorcio de Santiago. Traducción de María Luz Valencia.
- OLIVA, C., 1978. *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Universidad de Murcia.
- OLIVA, C. & TORRES MONREAL, F., 1990. *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra.
- RUBIO, J., 1999. «Los nuevos horizontes de la literatura dramática de 1900 a 1920», *ADE*, núm. 77.
- URRUTIA, J., 1998. «Los espacios textuales en el teatro de Valle-Inclán», en *Quimera. Cántico. Busca y rebusca de Valle-Inclán*, Madrid, tomo II.
- VALLE-INCLÁN, R., 1924. *Luces de bohemia*.
- 1943. *El yermo de las almas: episodios de la vida íntima*, Madrid, Editorial Rúa Nueva, vol. IV de Ópera Omnia de don Ramón del Valle-Inclán.
  - 1990. *Tablado de marionetas*, Madrid, Espasa Calpe (Austral). Edición de C. Oliva.
  - 1996 (9ª). *Jardín umbrío. Historias de santos, de almas en pena, de duendes y ladrones*, Madrid, Espasa Calpe (Austral). Edición de Miguel Díez Rodríguez.